

## **“BANZO” DE RAIMUNDO CORREIA O SUBLIME CONSTATAR DA HERANÇA DE UM FRACASSO COLONIAL**

Matheus Coelho de Toledo<sup>1</sup>

### **Outros interesses da poesia brasileira: ocidente e oriente**

A produção poética do período parnasiano/realista de nossas letras é conhecida por ter se voltado tematicamente ao passado greco-romano e buscado reavivar, celebrar, descrever ou reescrever, em versos elaborados e de métrica estável, a paisagem, a arte, as histórias e a mitologia do mediterrâneo setentrional, homenageando e recontando os feitos de homens e poetas notáveis dessa parcela do passado do ocidente.

No entanto, tal produção poética não só primava pela antiguidade clássica, mas também se deixava seduzir pelo mundo “não ocidental”, que aqui definimos como aquele que possui crenças, modos de vida e perspectivas distantes daquelas que as civilizações européias legaram. A China, a Índia, o Japão, o Oriente Médio, (a exemplo da região da atual Turquia, e Irã) e também grandes porções da África, como o Egito, as regiões saariana e a subsaariana (em suas porções tribais ou de religião islâmica) constituem esse mundo oriental ou “não ocidental” às vezes poeticamente representado como breve reminiscência e, noutras vezes, de modo abrangente.

Também podemos pensar o oriente em um plano não geográfico, mas em um plano simbólico, partindo do pensamento de que há grupos sociais vistos como “outros”, por estarem num plano diferente dos homens tipicamente representados e valorizado. Na antiguidade, esses outros eram vistos como não civilizados, bárbaros, por possuírem outras vivências e organizações.

Consideramos esses indivíduos um “oriente do homem” por um viés não mais ligado aos conceitos de civilização e barbárie por sabermos que os grupos humanos possuem suas respectivas culturas e organizações; mas pensando no oriente como o conjunto de grupos que são deixados em segundo plano, não plenamente valorizados em nossa sociedade, como as mulheres e grupos afro originários, constituintes de uma “alteridade” na ótica do homem ocidental, e que aparentemente comporiam um “outro” que passa pelos planos físico, psicológico, racional e sensual. As visões sobre esse

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil.

orientes são geralmente frágeis e deturpadas, mas ainda prevalecem no senso comum, tendo entrado em crise especialmente na contemporaneidade.

Voltando ao plano literário, essa busca pelo mundo oriental, em se tratando das perspectivas poéticas do século XIX, poderia partir de representações tanto do *modus operandi* realista, quanto a partir de um *modus* romantizado, que via o além-Europa como um mundo exótico. Os mundos oriental/africano são descritos nos poemas desse momento como lugares repletos de refinamento, riqueza, luxo e pompa, possuidores de belezas exóticas, mulheres sensuais dos mais variados tipos, banquetes repletos de manjares e incensos, perfumes, ouro e jóias. Noutros momentos, menos frequentes, as paisagens são descritas de um modo realista, bastante objetivo e direto, mas que ainda conservam a opulência e o tom lírico; são descrições nas quais se destacam desertos, florestas fechadas, rios, a flora e fauna raras, os climas tropicais, regidos pelo sol intenso, assim como objetos finos e obras artísticas advindos desses lugares.

Alguns exemplos facilmente encontráveis estão nos seguintes poemas: “A galera de Cleópatra”, “A taça de Hafiz” e “Vaso Chinês” de Alberto de Oliveira; “O sonho de Marco Antônio” (cheio de referências ao Egito e Cleópatra), “Sahara Vitae”, “As Cruzadas”, “As índias”, “A Missão de Purna”, “Avatara”, “Cleópatra” e “A Rainha de Sabá” de Olavo Bilac; “Capricho de Sardanapalo” e “Núpcias de Artaxerxes” de Luís Delfino; “Egito” de Francisca Júlia; “Cleópatra”, “Lira Chinesa” e “A Mosca Azul” de Machado de Assis.

Também há “Alfaíma”, “Um Trecho de Heine”, “O Filho de Cleópatra”, “A pantera Negra”, “A Selva do Leão”, “Green Spot”, “Sonho Turco” e “Banzo”, todos de Raimundo Correia. “Banzo” interessa em especial ao nosso trabalho, por suas características poéticas, descritivas e históricas únicas, além da considerável quantidade de comentários que despertou entre os críticos e poetas da literatura brasileira, logo, vamos nos ater a pensá-lo mais adiante.

### Raimundo Correia e os “orientes” do homem: nova mulher e novo negro

É importante lembrar para o decorrer de nosso estudo, ainda que brevemente, de Raimundo Correia, poeta criador do “Banzo”. Nascido no mar, a bordo do navio São Luís, na baía de Mangunça, na então província do Maranhão em 13/05/1859, Correia pertenceu a uma família de bacharéis em direito e seguiu a mesma carreira de seus antepassados ao matricular-se na Faculdade de Direito de São Paulo em 1878. De temperamento poético inicialmente romântico, o poeta foi substituindo este, graças às vivências e demandas do período, por outro temperamento, voltado ao então chamado “realismo poético”, da “idéia nova” e da poesia social, que posteriormente se sedimentariam em nosso conhecer sob o nome de “parnasianismo”.

O poeta acrescenta a essa nova postura outras condizentes, se torna abolicionista, antimonárquico e anticlerical. As idéias românticas e prenunciadoras do futuro parnasiano apareceram em *Primeiros Sonhos*, seu livro de poemas publicado em 1879 e, já em sua época de lançamento, considerado pelo autor um volume defasado e anacrônico.

Após, apareceu *Sinfonias*, de 1883, mais consoante com o ideário intelectual, político e estético da geração. Talvez, venha dessa característica a escolha do nome *Sinfonias*: peças musicais em que os sons de diferentes instrumentos se harmonizam, simpatizam, em uma melodia, assim como os poemas simpatizam com o ideário geracional do seu momento de criação. As *Sinfonias* estavam em sintonia com o seu próprio tempo e foi primeiro livro do autor a obter sucesso literário. Na primeira parte do volume são poetizados de forma inovadora e marcante temas múltiplos, indo desde a poesia contemplativa ou amorosa, até a discussão de novas relações sociais, em que a mulher ganha preponderância psicológica na representação poética, vontade ativa e novos papéis. Torna-se, desse modo, afastada da domesticidade passiva e recatada de outras eras. Manuel Bandeira quando tratou de descrever esse momento de transformação, disse:

[...]que sentimentalismo, entendido como afetação de sentimento, também existiu nos parnasianos, mas de uma certa meiguice dengosa e chorona, bem brasileira aliás, e tão indiscretamente sensível no lirismo amoroso dos românticos. Esse tom desapareceu completamente nos parnasianos, cedendo lugar a uma concepção mais realista entre os dois sexos. O lirismo amoroso dos parnasianos foi de resto condicionado pelas transformações sociais. Com a extinção da escravidão, acabou-se também em breve o tipo da “sinhá”, que era a musa inspiradora do lirismo

romântico, e a moça brasileira foi perdendo rapidamente as características adquiridas em três séculos e meio de civilização patriarcal. (Bandeira, 1996:14)

O mesmo trecho reapareceu sem acréscimos na *Apresentação da Poesia Brasileira* (Bandeira, 1997a: 97-98), o que reafirma essa posição. O parecer de Bandeira é bastante coerente com a realidade vivenciada no período, por considerar o processo de urbanização que vai acontecendo no Brasil pós-escravista e monárquico. Nesse processo, o ideário para com a mulher, que antes era relegada ao casamento e às tarefas domésticas, se transforma. Agora ela precisará se educar e trabalhar, participando mais ativamente da rotina social. Inclusive, é dentre os parnasianos que surgem duas poetisas pioneiras, Francisca Júlia e Julia Cortines. O caso mais notável é o da primeira, que ganhou aceitação e projeção inéditas para uma poetisa nos meios intelectuais brasileiros com a sua sóbria “musa impassível”, de pulsões e emoções controladas pela razão, nos moldes da nova escola. Mário de Andrade, provavelmente levando em conta outros fatores, num comentário sobre a Antologia de Bandeira voltada aos parnasianos, cita o mesmo trecho, mas para discordar dele:

A mudança realmente foi muito profunda. Manuel Bandeira quis lhe dar, com razão, um motivo social mais legítimo que uma simples mutação de escolas literárias. A razão invocada, que aliás o prefaciador não pensa ser a única, me parece bastante insuficiente. [...] Creio que a transformação do conceito social e familiar da mulher não coincide com o período fixado por Manuel Bandeira; lhe é anterior; ao passo que psicologicamente a moça brasileira só veio a sofrer mudanças caracterizadoras neste século. (Andrade, 2002: 14-15)

Mário certamente viu em vida mudanças muito mais consistentes para a mulher durante e no momento posterior à Primeira Guerra Mundial: terá tido vasta notícia das lutas feministas, sentido a mudança gerada pelo voto feminino, criticado a produção e entrado em contato com grandes nomes femininos contemporâneos seus como, Anitta Malfatti, Tarsila do Amaral, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, para citar alguns exemplos de peso. Mas a pungência das mudanças de um momento não exclui a existência de outras. Seria o mesmo que dizer que só no século XXI a mulher terá tido momentos de maior emancipação e, com isso, esquecer ou ignorar as conquistas do passado, o que não se mostra consistente.

Podemos buscar confirmação das percepções de Bandeira citando alguns trechos de época dos poetas Carvalho Júnior, do próprio Raimundo em *Sinfonias* e, depois, de Francisca Júlia, que poetizam inéditos hábitos, posturas, padrões morais,

sexuais, estéticos e sociais para a mulher, confirmando uma primeira transformação nos costumes:

Odeio as virgens pálidas cloróticas,/ Belezas de missal que o romantismo/ Hidrófobo apregoa em peças góticas,/ Escritas nuns acessos de histerismo.// Sofismas de mulher, ilusões óticas,/ Raquíticos abortos de lirismo,/ Sonhos de carne, compleições exóticas,/ Desfazem-se perante o realismo.// Não servem-me esses vagos ideais/ Da fina transparência dos cristais,/ Almas de santa e corpo de alfenim.// Prefiro a exuberância dos contornos,/ As belezas da forma, seus adornos,/ A saúde, a matéria, a vida enfim. (Lima Jr., 1996:59)

[...] E a mãe a ler ensina,/ Sorrindo Carinhosa,/ A loura filha ingênua e pequenina... (Correia, 1961:129)

Quero vê-la, sem pejo, sem receios,/ Os braços nus, o dorso nu, os seios/ Nus... toda nua, da cabeça aos pés! (*Ibidem*: 158)

Nesses três trechos inauguram-se representações. A mulher idealizada, esverdeada e clorótica, é substituída por uma mulher real, exuberante, sem pejos virginais ou espirituais, vistos como desnecessários. É a partir desse momento que vai desenvolver o seu intelecto até chegar a ser auto-suficiente, dotada de vontade e de postura mais impositiva. Atos como ler e ensinar a ler são sinais de novas possibilidades já existentes para a mãe que se perpetuam na vivência da filha. Surgem, em outros poemas, mulheres que despertam, saem do papel estático de bela estátua, para uma nova postura, onde não são mais objetos, mas indivíduos livres, possuidoras de vontades e emoções, seres plenamente desejantes. Há, por vezes, versos em que as novas musas já não atendem sequer aos anseios masculinos, pois vivem numa extrema emancipação:

Ó musa, cujo olhar de pedra, que não chora,  
gela o sorriso ao lábio e as lágrimas estanca!  
Dá-me que eu vá contigo, em liberdade franca,  
por esse grande espaço onde o Impassível mora [...] (Júlia, 2006 :113).

É um adeus ao estereótipo do sexo frágil, há muito representado como influenciável e cheio de volubilidades, agora tomado pela lucidez, a sobriedade e o autocontrole:

Vênus, tímido o colo, em severa postura,  
Com seus olhos de pedra o mundo inteiro encara.  
[...] E, na mesma atitude a que a insolência a obriga,  
Postar-se à minha frente, impassível e branca,  
na régia perfeição da formosura antiga. (*Ibidem*: 114)

Essa mudança não se deu para todas. Houve algumas parcelas da sociedade em que as mulheres há muito exerciam funções de trabalho, obrigadas por condições desfavoráveis ou pelo jugo escravista. Era respectivamente o caso das mulheres brancas de poucos recursos, ou caso de grande parte, senão a totalidade das alforriadas e, obviamente, o das escravizadas. A transformação que presenciamos nos trechos anteriores de Bandeira e Mário certamente ocorre para as mulheres brancas, que eram figuras centrais nas representações poéticas. No entanto, nossos parnasianos não se esqueceram da beleza negra, dedicando-lhe versos como esses, de Correia:

[...] Outra é núbia talvez; no olhar que vibra,/ Há filtros infernais e estranhos gozos/  
Nos seios brônzeos fartos e desnudos;/ E há em seu corpo o viço e a tenaz fibra/ Dos  
vegetais dos trópicos, lustrosos,/ Lanceolados, ríspidos e agudos.../ Outra é mestiça  
– rara flor do Egito:/ A par dos lábios sensuais que osculam,/ E a redondez fêmea  
dos quadris,/ mostra um temperamento hermafrodito;/ tem braços, que os amantes  
estrangulam,/ Musculosos, elásticos, viris... (Correia, 1961: 312)

As mulheres negras aí estão representadas, dotadas de beleza física, de fortes personalidades e de desejos próprios. A descrição (ainda que erotizante no trecho e, por isso mesmo, não divergente de algumas outras referentes às mulheres brancas, também erotizadas) traz visões com relação à representação da mulher negra então imprevistas: ao dotá-la como ser possuidor de uma *persona* complexa e insubmissa, como ser liberto de padrões sexuais tradicionais, e que possui, naquela época, o tão raro poder de ameaçar os seus amantes masculinos, subvertendo antigas hierarquias.

### **Negros e suas posições: Machado de Assis, Cruz e Sousa e Luís Gama**

Se na primeira parte das *Sinfonias* encontramos esses novos papéis para a mulher, na segunda há versos abertamente políticos, nos quais o poeta desfere ataques contra a monarquia, o clero e a sociedade escravocrata. Machado de Assis prefaciou a obra, destacando a beleza do soneto “Mal Secreto” e fazendo ressalvas justamente a essas poesias engajadas e sociais (Assis, 1961: 636-638).

A apreciação de Machado torna-se hoje digna de curiosidade, pois ele, sendo um autor negro e de origem pobre, preferiu não demarcar suas críticas e posições políticas nesse trecho, disse apenas, de forma bastante neutra, que respeitava as convicções encontradas no livro, também afirmando que algumas poesias dessa segunda metade da obra iriam desaparecer com o tempo.

Machado preferiu focar nas ressalvas literárias, observando menos inspiração e originalidade nessa segunda parte de *Sinfonias*. Talvez possuísse motivos para, em tal ocasião, não demarcar sua posição política explicitamente: pode ser que estivesse cético da política, evitasse polêmicas desnecessárias em um simples prefácio, ou, devido à sua grande perspicácia, preferisse a neutralidade em um momento político delicado. Não devemos esquecer que Machado vivia na corte, enquanto Correia escrevia em São Paulo: certamente ocorreriam diferenças de ponto de vista.

Tais atitudes em momentos históricos como aquele, expandiram especulações sobre uma figura em que a negritude (e a atitude com relação a ela) geraram e ainda geram controvérsia; mas o que torna mais controverso esse prefácio é que, justamente nessa parte de *Sinfonias*, literariamente insuficiente para o autor de *Brás Cubas*, conste um poema reverenciando a figura de um contemporâneo recém-falecido: Luís Gama. Esse último foi uma figura histórica fundamental para o entendimento do período abolicionista; foi poeta, negro, advogado e autodidata. Gama foi escravizado por um período de sua infância e adolescência, mas reconquistou a liberdade e usou dos conhecimentos jurídicos para militar na imprensa e nas causas sociais, tendo liberto também muitos escravizados. (Gama, 2019)

Por sua vez, como prosador, Machado refletia e agia por vias próprias (como nos contos e crônicas), e com esse silêncio talvez dissesse implicitamente que não simpatizava com o autor das *Primeiras Trovas Burlescas* por questões literárias. E não foi o único caso, há mais um, similar, no qual toda uma geração também preferiu o silêncio sobre outro poeta negro, Cruz e Souza; esse jamais escravizado, mas que levou vida dificultosa e fim trágico. Talvez, ainda dado o imediatismo da situação política/literária, faltasse naqueles tempos uma percepção mais ampla, em relação ao talento e à importância das figuras de Cruz e Souza e Luís Gama.

Independentemente dos motivos, instantes como esses, em que a polêmica pode ultrapassar as discordâncias literárias, nos sugerem maiores e futuras investigações. Fica, entretanto, o reconhecimento de Raimundo no soneto homenagem:

Luís Gama

A Raul Pompéia

Tantos triunfos te contando os dias,  
Iam-te os dias descontando e os anos,  
Quando bramavas, quando combatias

Contra os bárbaros, contra os desumanos;

Quando a alma brava e procelosa abrias  
Invergável ao pulso dos tiranos,  
E ígnea, como os desertos africanos  
Dilacerados pelas ventanias...

Contra o inimigo atroz rompestes em guerra,  
Grilhões a rebentar por toda a parte,  
Por toda parte a escancarar masmorras.

Morreste!... Embalde, Escravidão! Por terra  
Rolou... Morreu por não poder matar-te!  
Também não tarda muito que tu morras! (Correia, 1961: 170)

Em se tratando do momento histórico de criação do soneto, no Brasil do Segundo Império, é notável nele a postura abertamente engajada, inclusive na dedicatória a Raul Pompéia, grande admirador de Gama. Notável também é o sétimo verso, em que se marca que o homenageado é um homem descendente da África. Há ainda que se destacar o verso final, nele Raimundo Correia prediz o fim da escravatura, com uma antecendência de pelo menos cinco anos, tamanha a confiança em tal acontecimento. Correia realizava, com este soneto, a sua poesia militante, interessada na realidade política brasileira, com uma sensibilidade artística e política que culminará na posterior escrita de “Banzo”.

### **“Banzo” de Raimundo Correia, leituras e leituras**

Após *Sinfonias*, veio a lume *Versos e Versões*, de 1887, coleção de poemas em que Correia atinge a plenitude de seus dons como poeta. Trata-se de um livro bastante longo e complexo, repleto de uma infinidade de matizes poéticas, e de muitas traduções. Na época de composição do livro, Raimundo escreveu e publicou a primeira versão de “Banzo”, aparecido no periódico *A Semana*, em 10 de janeiro de 1885, quando possuía versos bastante diferentes dos atuais:

1 Eis tudo que o africano céu incubia  
2 A canícula o azul avermelhando  
3 E como um basilisco de ouro ondeando  
4 O Senegal, e o leão de ruiva juba

5 E a jibóia e o chacal... e a fera tuba  
6 Dos cafres pelas grotas reboando,  
7 E as corpulentas árvores que um bando



8 Selvagem de hipopótamos derruba

9 Como o guaraz nas rubras penas dorme

10 Dorme em nimbos de sangue o sol oculto...

11 O saibro inflama a Núbia incandescente...

12 Dos monolitos cresce a sombra informe

13 Tal em minh'alma vai crescendo o vulto

14 De uma tristeza aos poucos, lentamente. (Correia, 1961: 651)

Essa primeira versão não será estudada aqui de modo aprofundado, mas é possível notar em uma breve leitura que ela nos proporciona alguns direcionamentos reveladores das intenções iniciais de Correia. O primeiro verso, por exemplo, indica uma clara delimitação geográfica referente ao mundo africano que, na versão última do poema, vem a aparecer nos versos finais. O refinamento verbal é notável se compararmos essa versão e a última; aqui um exemplo: a troca de “hipopótamos” por “paquidermes”, grupo de mamíferos em que se incluem, além do hipopótamo, o rinoceronte e os elefantes. Surge, a partir da escolha acertada dessa palavra, uma tripla possibilidade semântica para o leitor.

Outra troca ocorre no verso 12, “monolitos”, que são sólidas elevações rochosas sobre o solo (Monolito, 2019), serão substituídos na versão final por “baobá”, árvore alta, de tronco grosso, porte imponente e mais característica do continente africano. Surge uma idéia de ancestralidade mais profunda, assim como a sua sombra remete a uma densidade maior da tristeza poetizada, associando algo de mágico, anterior, antigo e eterno ao poema. Provavelmente insatisfeito e já prevendo tantas mudanças, a autocrítica do poeta não permitiu que o soneto figurasse no conjunto de *Versos e Versões*.

“Banzo” aparecerá bastante modificado adiante, em 1891, quando Raimundo publica *Aleluias*. Nessa fase, Raimundo poetiza a existência em diversas frentes voltadas para os grandes temas do ser humano: o sentido da vida, a natureza da verdade, a passagem do tempo, a morte, especulações metafísicas, a arte e suas funções. *Aleluias*, assim como *Sinfonias*, é também constituído de duas partes, e é no fim da primeira delas que constava, pela primeira vez em livro, o soneto.

Segundo Valdir Ribeiro do Val (1980: 169-171), o “Banzo” sofreu, no decorrer de suas publicações, três grandes modificações e um quarto acréscimo, mínimo, na pontuação. Raimundo Correia foi reescrevendo-o sempre, num aperfeiçoamento que chega aos versos de grande sugestão plástica e sonora encontrados

apenas na segunda edição das *Poesias*, de 1906, quando o soneto adquire sua feição definitiva:

Banzo

1 Visões que n'alma o céu do exílio incuba,  
2 Mortais visões! Fuzila o azul infando...  
3 Coleia, basilisco de ouro, ondeando  
4 o Níger... Bramem leões de fulva juba...  
  
5 Uivam chacais... Ressoa a fera tuba  
6 Dos cafres, pelas grotas retumbando,  
7 E a estralada das Árvores, que um bando  
8 De paquidermes colossais derruba...  
  
9 Como o guaraz nas rubras penas dorme,  
10 Dorme em nimbos de sangue o sol oculto...  
11 Fuma o saibro africano incandescente...  
  
12 Vai co'a sombra crescendo o vulto enorme  
13 Do baobá... E cresce n'alma o vulto  
14 De uma tristeza, imensa, imensamente... (Correia, 1961: 295)

Soneto em decassílabos, “Banzo” é, em uma primeira leitura, um poema dedicado à natureza africana, em que se poetizam paisagens terrenas e celestes, flora e fauna daquele grande continente visto como exótico. Essa leitura imediata casaria muito bem com o estereótipo do poema parnasiano descritivo, repleto de arcaísmos, aquelas “palavras difíceis e antigas” quase impossibilitantes da compreensão do leitor. Mas também com outro estereótipo, o de um poema impassível e desligado do mundo e de seus problemas mais urgentes. “Banzo”, de acordo com visões estabelecidas, estaria muito próximo dos modos de escrita encontrados na introdução desse artigo, já que traria modos de representação realistas permeados pelo exotismo verbal que condiz com o exotismo da paisagem. No entanto, o soneto guarda uma mensagem que vai além da já notável perfeição plástica e verbal parnasianas, realizando nos seus meandros uma discussão que repercute até os nossos dias. É o que procuramos demonstrar a partir daqui.

No primeiro verso, há referência às “visões” que “o céu do exílio incuba”, mas não se diz quem está tendo as visões, nem que exílio seja esse ou a sua causa. O verbo “incuba” significa gestar, chocar, criar, (Incubar, 2019). Portanto em tal verso o céu do exílio criaria visões, sugeriria, excitaria a imaginação.

No segundo verso, o *enjambement* destaca a natureza das visões: “mortais”, visões que geram dor, sofrimento, angústia. Aparecem, ainda no segundo verso, junto

do “azul” o adjetivo “infando” e o verbo “fuzila”; ambos constituem uma metáfora referente ao céu; notar que fuzila indica (Fulizar, 2019) algo que relampeja, brilha, aparece como ameaçador, é lançado como raio, no caso, aquela cegante cor azul. “Infando” aparece como algo que é horrível, indizível, indigno de ser dito (Infando, 2019). É possível aproximar a palavra “infando” de “nefando”, possuem o mesmo radical e campo semântico (Nefando, 2019). “Fuzila o azul infando” significaria a cor do céu tão extrema, brilhante e opressiva, que não cabe em qualquer fala: representa-se o fuzilante, o atordoante céu tropical na sua beleza indescritível, ou, talvez, o momento da ausência de tanta beleza, causadora de um silêncio, de uma dor, das “mortais visões”.

No terceiro verso o “basilisco de ouro” “coleia”, “ondeando”, anda ou se arrasta como serpente (Basilisco, 2019). O basilisco pode ainda guardar dois significados: segundo Bulfinch (2006), especialista em mitologia, o basilisco é um animal mitológico chocado do ovo de um galo, rei das serpentes e capaz de matar com o olhar. É provável que se trate do rio como uma serpente amarela de ressonâncias também mitológicas, ancestrais, às quais o poema se refere metaforicamente. No caso do basilisco, não encontramos referências explícitas à cor desse animal na mitologia, mas, no soneto, é caracterizado como dourado. É mais plausível considerá-lo uma imagem/metáfora referente ao rio Níger, rio que serpenteia, coleia, como um basilisco de ouro.

O poema, na segunda estrofe, trata dos chacais que uivam e, seguindo pela fauna, lembra também dos “cafres”, palavra que pode referir-se a uma dentre as espécies de búfalos (Faria, 2012), que como uma “tuba” um dos instrumentos de sopro da família dos metais, de som estridente (Tuba, 2019b), “ressoa” “pelas grotas”, locais esses que são fechados na mata e cercados por elevações (Grotta, 2019); mas talvez as feras ressoem em grande quantidade e juntas, uma vez que “tuba” também guarda o significado de um lugar onde há muitas coisas, seres ou pessoas reunidas (Tuba, 2019a). Pode haver um terceiro significado, já que “cafres” também designava, com um teor pejorativo (teor esse que não vemos no poema) as pessoas de cor negra, habitantes da África subequatorial (Cafre, 2019). “Ressoa a fera tuba dos cafres, pelas grotas retumbando” poderia, desse modo, significar algum som ritual ou festivo dos grupos nativos daquela região.

As sonoridades crescem com “retumbando” e com “estraladas”, barulhos, ruídos (Estralar, 2019) das árvores derrubadas por “paquidermes”. “Paquidermes”, por

sua vez, faz referência a animais de grande porte, hipopótamos, rinocerontes e elefantes, pois *paqui* (grosso, espesso), *derme* (pele) indicam o tipo de pele desses mamíferos (Paquiderme, 2019).

Surge no nono verso uma comparação entre o guaraz, ave de penas vermelhas (Guaraz, 2019), e o sol, rodeado por nuvens do tipo nimbo (Nimbo, 2019), também vermelhas. Ambos aparecem dormentes. O sol é representado, se pondo ao fim da tarde. Para completar a estrofe e as figuras em vermelho surge o “saibro”, as formações rochosas ou areias (Saibro, 2019) que, por estarem tão quentes ou avermelhadas, incandescem e parecem fumegantes de calor.

O último terceto, num *crescendo*, nos encaminha para as sensações que o poema despertará definitivamente. Com a sombra, aumenta gradativamente a escuridão, já que o pôr do sol a proporciona. O vulto da grande árvore baobá, imersa no entardecer, se projeta, se torna maior, assim como a sua sombra no solo se estica. De modo similar ao crescimento da sombra do baobá, a tristeza na alma daquele que vê o cenário também cresce, se tornando, maior, exagerada, imensamente imensa. Em linhas gerais trataria-se de um poema que revela a tristeza de alguém que perde contato com essa paisagem e esse universo.

### **Além da superfície, percepções, comentários, grandeza e profundidade**

“Banzo” é, desde sua primeira versão, um poema rico em polissemias. Com o tempo, vai se tornando relativamente conhecido e chega a quase igualar-se em celebridade aos sonetos “As pombas” e “Mal secreto”, uma vez que Raimundo Correia frequentemente aparece em antologias. Apesar dessa fama um pouco mais restrita o poema segue superando os anteriores em qualidade literária, perícia versificatória, imagética e na quantidade de comentários críticos. Muitos se debruçaram sobre seus enigmas, e a riqueza de sua dispersa, mas perene fortuna crítica, crescente no decorrer dos anos, é notável. Há trechos que prezam desde as modificações introduzidas pelo poeta, até outros que exploram aspectos da mensagem, das sensações, sentimentos e da sonoridade do soneto.

Manuel Bandeira, por exemplo, no texto crítico biográfico intitulado “Raimundo Correia e o seu sortilégio verbal” escrito especialmente para a *Poesia*

*Completa e Prosa* de Raimundo Correia, ao se referir às *Aleluias* e seus poemas notáveis cita “Banzo”:

Aleluias acrescia o legado imorredouro do poeta de algumas obras primas: a imensamente imensa tristeza de “Banzo” e mais os sonetos “Citera”, “Tristeza de Momo”, “Pélago invisível” com a sua incomparável “Sereia Misteriosa”, e “Vana”.” (Bandeira, 1961:26)

As sensações despertadas por “Banzo” certamente impressionaram Bandeira, que o incluiu na *Apresentação da Poesia Brasileira* e também na sua *Antologia dos Poetas Brasileiros: Poesia da Fase Parnasiana*, que contém um comentário relembando e indicando os dados do primeiro estudioso a registrar as diversas modificações que Raimundo veio a realizar. Reproduzimos o trecho como encontrado na nota da antologia:

Em seu livro *Aérides* (Jacinto Ribeiro dos Santos, Rio, 1918, p. 103-109), comenta Alberto Faria as correções introduzidas por Raimundo Correia neste soneto da primeira para a segunda versão, e depois da segunda para a terceira. A primeira apareceu em *A Semana* n.º 10 de janeiro de 1885[...] (Idem, 1996: 303-304)

O peso da boa impressão, gerada pelo sucesso no burilar dos versos, se confirma inclusive em uma quarta menção do “Banzo”, dessa vez no *Itinerário de Pasárgada*, volume no qual o poeta modernista comenta a sua trajetória poética e algumas curiosidades sobre os bastidores da suas composições poéticas, sem deixar de lado as curiosidades que cercam poemas de outrem, como o que nos interessa aqui:

Na minha *Antologia dos poetas da fase parnasiana* se pode ler o soneto “Banzo” de Raimundo Correia, como apareceu em *A semana* de 10 de janeiro de 1885. Que diferença da versão definitiva! [...] Duas ou três palavras que saíram, duas ou três que entraram, eis o golpe de mestre que transformou três versos medíocres em três outros palpitantes de poesia. [...] Como no caso do “Banzo”, a substituição de algumas palavras [...] realizou mais uma vez o milagre de influir alma em matéria sem vida. Cotejos como esses foram me ensinando a conhecer os valores plásticos e musicais dos fonemas; me foram ensinando que a poesia é feita de pequeninos nada e que, por exemplo uma dental em vez de uma labial pode estragar um verso. (Idem, 1997b: 304).

Poeta cuidadoso, que buscava um refinamento artístico constante de sua obra, Bandeira, a seu modo, encontrou em Raimundo um exemplo de como aperfeiçoar e requintar seus poemas levando em conta os aspectos formais, sonoros, plásticos e poéticos. Como o passar do tempo e as constantes de revisões de Bandeira nos próprios

versos puderam nos comprovar, a lição do parnasiano foi perene e certamente bem aplicada pelo modernista. Outros modernistas também beberam dessa mesma fonte Raimundina provavelmente por vias indiretas, há, por exemplo, uma minúcia deixada em um trecho crítico de Cecília Meireles, do qual damos nota aqui apenas como chamariz para futuras investigações. Observando a escrita dos poemas de estréia do “papa” de nosso modernismo, Mário de Andrade, a poeta afirma:

[...]em seu modo de descrever, nervoso e de inquieto ritmo, faz pensar às vezes em Raimundo Correia. Aliás, o gosto do alexandrino e do decassílabo, que são as medidas mais freqüentes neste livro, dão-lhe certo feitiço parnasiano, acentuado por onomatopéias e aliteraões, às vezes em sequencias verbais. (Meireles, 1996:29)

Lígia Kimori (2014:121), no seu estudo, *Os mestres do passado, Mário de Andrade lê os parnasianos Brasileiros* mostra que Mário se debruçou também sobre o Banzo, tendo deixado “termo sublinhado no v.3: — “Collea, basilisco de ouro, ondeando”, estudo do vocabulário parnasiano.” (grifo da estudiosa). Também sobre o “Banzo” encontramos este relevante trecho interpretativo de J. Matoso Câmara Júnior, que se mostra bastante elucidativo do ponto de vista das dimensões fônicas, explicitando os aspectos visuais e sonoros:

Há aí dois planos de motivação sonora: o plano visual da paisagem africana, sobre a qual, como sobre uma tela de fundo, se evocam os ruídos da selva, a constituir o plano auditivo. A palavra incuba marca de início a tonalidade soturna e sombria com a sua vogal nasal (velada), o /u/ (escuro), a plosiva velar (mâe como diria Jakobson) e o choque mole do /e/ labial. O /u/ repetindo-se insistentemente como num leitmotiv wagneriano, de par com outras vogais graves, como a posterior nasal de infando e bramem, abafa a luminosidade áurea do rio, e por tudo paira essa cor que tão bem expressa o adjetivo fulva, cujos fonemas se valorizam pelo contato com os de juba, estilisticamente análogos; mal se entrevê o traço brilhante que corta o ambiente com o /i/ agudo de fuzila, basilico e Níger. No plano da evocação sonora, é igualmente a vogal grave que domina até quase o fim da descrição (uivam, tuba, ressoa, retumbando), e nela se perde o estridor do grito dos chacais, marcado discretamente por um só /a/ tônico brilhante. Mas a passividade soturna do ambiente é quebrada pela passagem dos elefantes, cuja massa pesada e tarda se concentra na palavra longa e sugestiva paquidermes, apoiada no qualificativo colossais. Então, irrompe o barulho claro dos galhos e folhas que estalam, com os /a/ brilhantes em enfiada, de envolta com o efeito imitativo do grupo consonântico /tr/ ('a estralada das árvores'). Finalmente, o retorno à soturnidade primeira com os sons do verbo derruba, que fecha a descrição. [...] É ainda de Raimundo Correia, no Banzo, acima analisado, a utilização estética do polissílabo de imensamente, que mais se destaca pela adjunção de imensa: as duas palavras, como gostava de ressaltar em aula Jônatas Serrano, se engavetam uma na outra e prolongam em nosso espírito a ideia da imensidão, já preparada (acrescentemos) pelo ‘vulto enorme do Baobá’, onde a correspondência articulatória do /a/ e do /ð/ aberto também sugere a amplitude. (Câmara Jr., 1953:63-69)

Desse longo comentário devemos extrair observações a respeito da sonoridade; especialmente no caso das vogais. De fato, há no poema uma atmosfera pesada, abafada, de mormaço, gerada pelas vogais/o/, /a/, /u/ salpicada de alguns raios luminosos do /i/, o que indica os extremos do clima tropical. Do ponto de vista das sensações, que passam por um plano *visual* e *emocional*, começam a ser expressas já no primeiro verso “Visões que n’alma o céu do exílio incubava”.

Ocorre uma série de variações entre a mesma luz e sombra. Ora entre a luminosidade do céu, ora do azul, ora do rio, ora do basilisco de ouro, ora do incandescente saibro. Fronteiriço entre as duas variações está o sol: ele permeia, radiante, todo o poema, mas bloqueado ao fim pelos nimbos avermelhados, nuvens que recebem e refletem, e também ofuscam e protegem, como um ninho, a paisagem no momento de luz crepuscular. O sol exercerá função dúbia até desaparecer, deixando as sombras e vultos. O poema, em contraposição a toda a fuzilante luz inicial, vai descendente, aparece o sombrio das árvores, do uivo, das grotas, do dormir, dos nimbos, do fumo daquele saibro, da sombra, do vulto, do baobá, da tristeza. O /a/, /i/, /z/, /t/, /r/ abertos, sonoros e rascantes dão lugar ao /e/, /o/, /n/, /m/, /s/, respectivamente sons mais fechados, anasalados, introspectivos, e sibilantes.

A paisagem, antes povoada e sonora, agora adormece, se acalma, se oculta; crescem os vultos, as sombras e o silêncio; o baobá adquire grande imponência e profundidade, as mesmas que a poesia tem ido encontrar na imponência do carvalho, no ar decadente do cipreste, na melancolia do cinamomo. Raimundo Correia encontra no baobá a árvore que reproduz esse peso transcendente, aliando ao poema essa espécie concordante com a geografia da flora e a ancestralidade africanas; a grande espécie vegetal vai produzindo a sombra e intensificando o vazio desértico e silencioso da tarde.

A grandiosidade poética é amplificada por esse baobá, que se interliga ao solo e, visto contra o céu, produz a sombra que expande a visão do eu lírico e do leitor unificando a paisagem, já bastante aumentada pela grandeza celeste das nuvens e dos sons selvagens. Observemos algumas palavras: “visões”, “céu”, “ressoa”, “grotas”, “retumbando”, “paquidermes”, “colossais”, “nimbos”, “sombra”, “crescendo”, “cresce”, “alma”, “vulto”, “imensa” e “imensamente”; todas essas palavras nos remetem à idéia e sensação de amplitudes e grandezas, sejam as relacionadas às paisagens físicas ou sejam as do plano emocional.

Banzo termina com o adjetivo “imensa”, seguido de “imensamente” deslocado para o fim da oração e do verso. Curioso é notar que “imensamente imensa tristeza”, para relembrar uma ordem direta dada por um comentário de Manuel Bandeira (citado anteriormente neste trabalho) traz outras possibilidades de final, em que “imensamente” pode adquirir sentido de um adjunto adverbial ou até de adjunto adnominal. Vejamos a última oração em quatro ordens: Na original: “E cresce n’alma o vulto de uma tristeza, imensa, imensamente”; Na sugestão de Manuel Bandeira: “E cresce n’alma o vulto de uma tristeza imensamente imensa”; uma terceira possibilidade: “E cresce imensamente n’alma, o vulto de uma tristeza imensa”; e uma quarta: “E cresce n’alma o vulto, imensamente, de uma tristeza imensa”.

Há um hipérbato, uma inversão da ordem natural das palavras na oração, gerando um obscurecer do sentido daquilo que é dito (novamente a sombra, o anoitecer até no sentido), e expande as possibilidades quando procuramos saber a que “imensamente” se refere (volta a idéia de vastidão, também nos meandros do sentido). A escolha de Correia, além do requinte, de adaptar-se perfeitamente às exigências formais do parnasianismo, também as ultrapassa. Em uma perspectiva mais ousada, podemos dizer que todas as quatro possibilidades e seus sentidos são válidas, afinal, estamos no campo da poesia, território da riqueza semântica e da ambigüidade, o que conduz o texto à sua plena realização em diversos âmbitos: formal, estético, literário/poético e emocional.

Também emocional, pois, cercada pelo vazio que encontra, a alma fica eivada desse “imensamente”, desse “imensa”, desse algo imensurável, do próprio sentimento do infinito, elementos esses que constroem e constroem, emocionam e revelam a limitação, o diminuto do ser. A memória do eu lírico diminuto, distante, mas tão emocionalmente ligado àquelas visões é tomada pelo banzo, pela tristeza, pela melancolia. A expansão adquire especial sentido, nas palavras de Pedro Lira:

De um modo geral, podemos definir a grandeza como o atributo de tudo aquilo que ultrapassa os limites da medianidade, identificável a partir dos padrões da práxis cotidiana. Ainda assim, apesar da sua relatividade, pode-se – através de certos atributos intrínsecos do ser – falar de uma grandeza tomada em absoluto, situada num plano ontológico, não num plano apenas dimensional, sem recorrência a cotejo com outro ser. Assim concebida, a grandeza de um objeto/situação se manifesta nos predicados de abrangência (o seu raio de alcance e envolvimento), intensidade (sua medida de tensão ou duração) e profundidade (o seu grau de penetração). Pode-se então, determinar em absoluto a grandeza de uma emoção pela sua profundidade e/ou intensidade e ou abrangência, sem necessidade de comparação com outra – como na comoção de um povo diante de um desastre nacional. (Lira, 1992:20-21)



Banzo é todo perpassado por esses atributos, nos predicados de abrangência (verso 1), intensidade (no decorrer de todo o poema, culminando nos versos 2, 8, 12 e 13), profundidade (nos versos 1 e 14) e fortemente perpassado pela grandeza e profundidade de emoção (versos 1, 13 e 14). Pedro Lyra nos dá ainda por um exemplo a comoção gerada na população por um desastre de proporções nacionais, o que, subterraneamente identificaremos no poema.

### **O histórico: Brasil colonial e pós-colonial, escravidão, exílio e tempo em “Banzo”**

Após compreender o poema sob os aspectos formais e literários, sem nos esquecer de seu processo de composição, aperfeiçoamento e termos repassado os comentários da crítica, encontramos outros aspectos a investigar. A partir da compreensão de que o soneto se refere a visões de uma alma, a alguém que é imensamente triste; ainda é preciso perguntar: Quem seria o ser poético que teve as tais visões? Quem se encontra fora do ambiente natal, a terra africana poetizada no soneto? Em que situação um ser encontra-se exilado, num estado de tristeza profunda, fora de seu continente sonhando, tendo visões daquela terra? O título nos sugere a resposta. “Banzo” é uma palavra de origem africana que designa a tristeza e a saudade sofridas por alguém, levando em alguns casos à morte:

Estado de Depressão psicológica que se apossava do africano logo após o seu desembarque no Brasil. Geralmente os que caíam nessa situação de nostalgia profunda terminavam morrendo. Atribui-se tal estado depressivo à saudade da aldeia africana da qual provinham, de modo que o banzo atingia somente a primeira geração de escravos, isto é, aqueles diretamente importados da África. [...] Renato Mendonça (1935) atribui a origem do termo ao quimbundo *mbanza*, que significa aldeia e, por extensão, terra natal, ou seja, significaria em última instância, saudade da aldeia, da África. (Moura, 2004: 63)

Em se tratando da época de escrita e publicação do soneto, sabemos que refere-se a alguém na situação de exílio, e de escravidão, mas essa revelação não é tão direta, é preciso elucidar o título do soneto e as exíguas pistas dadas no primeiro e nos dois últimos versos: tratam de um africano, escravizado, que lembra, tem visões, sonhos, com a África de sua origem, mas já não retorna para ela, logo entrando em um estado de banzo, imensa tristeza e apatia. Apesar de não ser impassível, o soneto segue os moldes parnasianos no seu aspecto descritivo e no seu aspecto impessoal. Não é

possível sabermos sequer se é um poema em primeira pessoa ou terceira pessoa, se quem fala é um homem branco vendo o sofrer de um homem negro, se é um homem negro vendo o sofrer de outro também negro, ou ainda se o autor assume um eu lírico de um negro ou de escravizado. Até mesmo o gênero do ser não é definido, podendo se referir a alguém de outro sexo.

Ribeiro do Val, ao reproduzir o comentário de Alberto Faria, o mesmo a que se referia Bandeira, e também um dos primeiros estudiosos desse poema a tê-lo levado em conta junto das modificações de Raimundo, confirma que o soneto trata com centralidade a vivência de um ser poético negro. Eis sua leitura:

Agora, sim; a dolorida cogitação que é o banzo – sofrimento íntimo do africano ocidental, ao rever imaginariamente sob firmamento estranho, quanto o pátio cobre, positiva-se logo de entrada, na síntese admirável. “Visões que n’alma o céu do exílio incuba,/ mortais visões!” E afirma-se o brilhante quadro dessas visões, antes bosquejo monótono, pelo tom enumerativo de catálogo, resultante de uma longa subordinação gramatical. À riqueza dos verbos em acréscimo junta-se a propriedade dos epítetos cambiados, dando-lhe tudo vigor e colorido, que culminam no par de onomatopéias contrastantes por vozes agudas e graves: “E a estralada das árvores que um bando/ De paquidermes colossais derruba...” Soberbo descritivo esse dos animais pesados, em marcha devastadora através da floresta, batendo as patas cavamente! (Faria, 1980:171)

O escravizado sofre longe do brilhante quadro africano, radiante e fuzilante, tão diferente da mesquinhez de sua condição, repleta de trabalhos forçados. Agora o soberbo descritivo, sonoro e desarmônico torna a saudade em um tormento, que se dilui nessa específica melancolia fatal:

[...] banzo é um ressentimento entranhado por qualquer princípio, como, por exemplo: a saudade dos seus e da sua pátria; o amor devido a alguém; a ingratidão e aleivosia, que outro lhe fizeram; a cogitação profunda sobre a perda da liberdade; a meditação continuada da aspereza com que os tratam e tudo aquilo que pode melancolizar. [...] Era, portanto, uma síndrome psicopatológica que somente se manifestava no escravo em decorrência da sua situação de homem que era tratado como simples coisa. Sobre tal estado decorrente das relações escravistas escreveu Raimundo Correia [...] (Moura, 2004: 63-64)

O poema, mesmo ao privilegiar realisticamente o cenário africano no seu foco principal, trabalha sutilmente no subterrâneo com alguns enfoques: a busca de uma tomada de consciência sobre um problema da realidade brasileira, a vida do escravizado, ou dele em sua situação pós-escravidão e o exilamento desse indivíduo, retirado contra a vontade daquele cenário que é destacado no poema. Surge, após a investigação, após a passagem pelo emaranhado de imagens do soneto, uma crítica

poética altamente trabalhada, iluminadora desse problema que ainda hoje ressoa e gera debate. O poema pode ser uma nova exposição das convicções de Correia, que desde a *Sinfonias* já era explicitamente abolicionista a notar pelo comentário de Augusto Sérgio Bastos:

Inesquecível o dia 13 de maio de 1888, de dupla alegria para o poeta. Primeira: seu aniversário de 39 anos, o último que passou junto aos amigos vassourenses [...] Segunda alegria: recebeu como um presente a Abolição da escravidão no Brasil. As festas da Abolição na corte duraram vários dias, de grande contentamento para Raimundo, mesmo distante. (Bastos, 2010:23).

Na introdução de *Melhores Poemas de Raimundo Correia*, “O poeta Lunar”, Telenia Hill confirma-se mais uma vez o posicionamento: “Clamará pela liberdade dos negros e pela proclamação da República” (Hill, 2001:11).

O poeta, ao invés de focar explicitamente na investigação do estado daquele que sofre, poetiza de modo requintado o ambiente africano nos seus aspectos plásticos e sonoros; estes são intensificados e engrandecidos no decorrer do poema, gerando um impacto muito intenso no último verso, uma bem utilizada “chave de ouro”. O restante permanece oculto, implícito e impessoal. No subterrâneo, ocorrem frustrações identitárias relacionadas novamente ao aspecto de grandeza, retornamos à Pedro Lira:

A grandeza é o aspecto mais afirmativo do ser. Ninguém quer ser pequeno: ninguém gostaria de restringir ou limitar sua existência ao convívio de objetos/situações inexpressivos, insignificantes, pois é exatamente pela grandeza – de estado, de espírito, de visão, de atitudes etc. – que os homens se afirmam perante a História. É por isso – por impedir a ascensão a esse nível – que a miséria revolta tanto. (Lira, 1992:20-21)

O ser lírico sofre pela distância imensa entre si e a sua África, seu passado grandioso e carregado de significado. Quanto mais aparecem aquelas visões, mais se entristece, já que vê a sua situação precária, vazia de sentido. Antes livre e integrado na terra africana, agora o ser lírico é um estrangeiro, sujeito ausente do lar, escravizado.

O modo da estruturação de sentido nesse poema nos remete a um realismo bastante expressivo, que se situa em dois planos uma temporalidade situada no tempo presente, uma vez que no poema não há qualquer verbo no passado ou no futuro. Após e apesar disso, notamos a existência de visões do exílio remetendo a um imaginário que obrigatoriamente inclui um passado, perpetuado pelo detalhismo da atmosfera africana,

não vista *in loco*, mas rememorada, vista num plano não imediato. Como explicar então esse presente que inclui o passado dentro de si?

A explicação mais pertinente pode estar em Auerbach, na sua *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. No texto de abertura do volume, nomeado “A cicatriz de Ulisses”, ao negar a Homero um modo de representação complexo da realidade, uma vez que só conhece o tempo presente, o autor fala em: “[...]um tal processo subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e segundo planos, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado[...]” (Auerbach, 2004:5) Esse conceito do processo “subjetivo-perspectivista” é capaz de explicar o recurso utilizado por Raimundo Correia no “Banzo”, um tempo presente que inclui, se bifurca, ultrapassa as raias do momentâneo. O primeiro verso abre o poema na temporalidade presente, mas já falando de exílio, e isso indica uma realidade anterior. O que é visto nas visões é descrito com verbos indicando que tudo está ocorrendo no momento atual, proporcionando um efeito de presentificação, de imediato e contribuindo para a vividez do que é representado poeticamente. Essa tendência se inverte na estrofe final, onde a ausência, a falta de algo que não se encontra no presente (repito, apesar de nenhum verbo no passado) representado, deixa o ser lírico melancólico.

O poema exige para o seu entendimento, muito além de um domínio de seus meandros verbais, um pré-conhecimento de uma situação e de uma realidade vivenciada em um contexto histórico específico por um indivíduo também pertencente a uma vivência social específica e que sofreu determinadas interferências externas delimitadas. Sem todos esses planos necessários ao seu entendimento, o poema se tornaria apenas um elaborado emaranhado de descrições e não alcançaria o pleno caráter literário que nele encontramos.

### **“Banzo” como eco pós-colonial de uma “poética do exílio” lusófona**

Podemos considerar que “Banzo” dialoga com as tradições poéticas da língua, revivendo, incorporando e transcendendo-as, ressoa, ecoa materiais poéticos encontrados na tradição literária do passado, mas também será ressoado por outros poemas. É um poema que atende grande parte dos preceitos do parnasianismo, mas vai

além deles, o que o torna muito peculiar. Buscamos trazer à luz esses ecos poéticos a partir daqui, às vezes de momentos remotos.

Por ser uma literatura de língua originária de um país que utilizou muito a navegação, com forte ímpeto colonizador, a literatura de língua portuguesa guarda dentro de si uma poética do exílio, que se inicia grandiosamente com Camões na produção épica e na lírica, nos atos de recordar e cantar ausências. A tradição da poética do exílio seguiu por inúmeros nomes de nossa literatura lusófona: Gregório de Matos e Bocage também passaram pelo mesmo grande distanciamento das terras natais; assim também ocorreu no caso poeta de *Marília de Dirceu*, Tomás Antonio Gonzaga, criador de obra fundamental, de grande repercussão no universo literário da língua.

Há outros casos: Cláudio Manuel da Costa e Gonçalves Dias, que estudaram em Coimbra, mais adiante no tempo, podemos lembrar de Fernando Pessoa e sua juventude na África do Sul, Murilo Mendes pela Europa, Oswald de Andrade e seu “exílio” “revelador” à Europa, Cecília Meireles viajando pelo globo. Isso sem contar as várias viagens momentâneas de diversos outros grandes nomes de outras épocas de nossa literatura.

Nessas viagens espontâneas, circunstanciais, forçadas pelo dever ou também por punições, surgiram grandes momentos poéticos, em que a alma exilada ou distanciada de sua terra poderia cantar a dor, a ausência, e a saudade, uma palavra-símbolo da língua que possui no campo semântico a idéia de uma tristeza causada por um afastamento: de alguém, de alguma coisa, de algum lugar. Vamos refletir rapidamente sobre alguns poemas e trechos que exemplifiquem essa tradição do exílio em nossa língua:

A formosura desta fresca serra  
E a sombra dos verdes castanheiros  
O manso caminhar destes ribeiros  
Donde toda a tristeza se desterra

O rouco som do mar, a estranha terra  
O esconder do sol pelos outeiros  
O recolher dos gados derradeiros  
Das nuvens pelo ar a branda guerra

Enfim tudo o que a rara natureza  
Com tantas variedades nos oferece  
Me está, se não te vejo, magoando

Sem ti, tudo me enoja e me aborrece;  
Sem ti perpetuamente estou passando  
Nas maiores alegrias maior tristeza. (Camões, 1998:54)

Esse soneto de Camões representa um dos primeiros tipos de composição poética que do tipo que se encontrará no “Banzo”: contém um ser lírico que pensa em belezas naturais, mas não se alegra com elas por haver certa ausência, não a ausência geográfica, mas afetiva: no caso a ausência do ser amado. Encontramos paisagens, o céu, o sol, a nota de tristeza final. A simetria entre os poemas aumenta se observamos no último verso as palavras “maiores” e “maior”, que dão um primeiro tom, um primeiro sentido poético de tristeza, que poderia ser ressoado por “imensa” e “imensamente” em Correia.

Avançando no tempo podemos encontrar, na língua portuguesa, outro exemplo da mesma fonte poética que “Banzo” veio a ecoar, agora na poética neoclássica arcadista:

Cláudio Manuel da Costa

VIII

Este é o rio, a montanha é esta,  
Estes os troncos, estes os rochedos;  
São estes inda os mesmos arvoredos;  
Esta é a mesma rústica floresta.

Tudo cheio de horror se manifesta,  
Rio, montanha, troncos e penedos;  
Que de amor nos suavíssimos enredos  
Foi cena alegre, e urna é já funesta.

Oh quão lembrado estou de haver subido  
Aquele monte, e as vezes que baixando  
Deixei do pranto o vale umedecido!

Tudo me está a memória retratando;  
Que da mesma saudade o infame ruído  
Vem as mortas espécies despertando. (Costa, 2019)

Nesse soneto há uma considerável proximidade com relação ao “Banzo” e ao soneto de Camões: o eu lírico pensa na natureza, rios, árvores, montanhas, para logo reduzir tais belezas ao horror das condições atuais em que o ser amado segue distante. A memória e a lembrança aparecem no frequente confirmar do reconhecimento de um lugar visto no passado e reencontrado, em especial, no primeiro verso do último terceto.

No quinto, no oitavo e no último verso, temos “horror”, “funesta” e “infame” configurando o espanto ao verificar a distância do ser amado, palavras essas que não estão muito distantes do “infando” de “Banzo”, apesar de essa última revelar possuir

outra função: mostrar o caráter indizível do azul. Há também os “ruídos” da “saudade” análogos ao sonoro dos animais no soneto parnasiano.

Outra similaridade está no tom da composição, melancólico, vazio de esperança, chega a um impasse que pode culminar em certa morbidez. O primeiro terceto resume essa situação, o eu lírico subia feliz o monte e desce agora magoado pelo vale, no mesmo tom descendente da tarde do soneto raimundino, no mesmo contato massacrante com as grandezas do cenário natural.

Mais adiante no tempo, há dois exemplos já consagrados ao extremo pela crítica e tradição popular, composições poéticas notáveis de nosso período romântico, que adquirem proximidade ainda mais explícita com o “Banzo” quando pensados sobre o foco da literatura de exílio. Primeiro, a “Canção do Exílio”:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá  
As aves que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá  
Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida  
Nossa vida mais amores

Em cismar, sozinho à noite,  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho à noite –  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu’inda aviste as palmeiras  
Onde canta o Sabiá. (Dias, 1997:172)

O clássico poema, escrito na época em que Gonçalves Dias esteve em Portugal, rememora paisagens típicas do Brasil, a exuberância de nossa flora, e representa uma das aves que mais encantam nossos poetas e prosadores: o sabiá, ave de belíssimo canto, pássaro cantor como o são também os poetas. Por contraste, o poema

apresenta a mesmice do cenário europeu em que o eu lírico se encontra, sem riqueza natural, de pouca beleza e vida.

Na primeira estrofe, a partir do quinto verso, as repetições produzem um efeito estimulante e poderoso, que mais empolga quanto mais se adicionam os elementos enriquecedores da vivência brasileira, talvez por isso haja nesse poema um dos primeiros exemplo de um encontro do Brasil com sua alma poética mais profunda.

A preocupação do eu lírico é tamanha que vai naturalmente chegar às raíais da tristeza e da melancolia. O cantor cisma à noite com a possibilidade da morte sem que retorne antes ao seu lar, ao seu mundo emocional anterior, repleto de doçuras e prazeres os mais opulentos e diversos.

O cantar da ausência desses amores e primores no momento do exílio versus a presença harmoniosa deles no Brasil adentrou de forma intensa as raízes poéticas de nosso povo a ponto de alguns versos da canção aparecerem levemente alterados aparecerem no atual hino nacional, numa celebração ufanista de nosso país.

Um dos últimos destaques está na presença familiar das palmeiras e do sabiá, que retornam em todas as estrofes produzindo, em sequência, uma tensão e um conforto aos ouvidos. Há uma subida vocálica na palavra palmeiras, /aei/ para depois terminar no /á/ muito aberto, que distende o maxilar e relaxa a boca quando pronunciado em sabiá. Essa agradável sonoridade, esse /á/ como que possuidor de uma pronuncia um pouco mais demorada e ecoada por todo o poema produzem um efeito musical, afetivo e visual no interlocutor, e irá trazer à tona uma série de vivências cotidianas do imaginário deste. Talvez por isso, a grande voga e simpatia pelo poema desde então.

A palmeira e o sabiá ambos localizados nas alturas do céu se impõem num plano superior, sublime e também acalentam e harmonizam o ambiente natal, por conta da apreciação que provocam nos momentos de meditação. A mesma imposição e convite ao meditativo se apresentam no plano superior em “Banzo”, na referência ao sol como um guaraz vermelho que dorme, e no baobá, atravessando a paisagem do chão ao celeste.

Também destacamos semelhanças na opulência do que é descrito, flora e fauna como pontos norteadores da definição de riqueza e beleza, que voltam a emocionar o interlocutor pela distância e ausência, permanecendo a dor e o exílio do ser.



Se o diálogo com a tradição da poesia de exílio já aparecia nos poemas da língua, e até se torna mais explícito no caso do poema de Gonçalves Dias, o ápice da proximidade se dará com Castro Alves, tanto na perspectiva do poeta, no diálogo com a tradição literária romântica, quanto nas funções abertamente políticas e abolicionistas dos versos, vamos a um trecho:

O navio negreiro

V

[...]  
São os filhos do deserto,  
Onde a terra esposa a luz,  
Onde vive em campo aberto  
A tribo dos homens nus...  
São os guerreiros ousados  
Que com os tigres mosqueados  
Combatem na solidão.  
Ontem simples, fortes, bravos...  
Hoje míseros escravos,  
Sem ar, sem luz, sem razão...  
[...]

Lá nas areias infindas,  
Das palmeiras no país,  
Nasceram – crianças lindas  
Viveram – moças gentis...  
Passa um dia a caravana,  
Quando a virgem da cabana  
Cisma da noite nos véus...  
...Adeus, ó choça do Monte!  
...Adeus, palmeiras da fonte!...  
...Adeus, amores... Adeus!...

Depois, o areal extenso...  
Depois, o oceano de pó.  
Depois no horizonte imenso  
Desertos... Desertos só...  
E a fome, o cansaço, a sede  
Ai! Quanto infeliz que cede,  
E cai p'ra não mais s'erguer!...  
Vaga um lugar na cadeia,  
Mas o chacal sobre a areia  
Acha um corpo que roer...

Ontem a Serra Leoa,  
A guerra, a caça ao Leão,  
O sono dormido à toa  
Sob as tendas d'amplidão...  
Hoje o porão negro, fundo,  
Infecção, apertado, imundo  
Tendo a peste por jaguar...  
E o sono sempre cortado  
Pelo arranco de um finado,

E um baque de um corpo ao mar...

Ontem plena liberdade,  
A vontade por poder...  
Hoje cum’lo de maldade  
Nem são livres p’ra morrer...  
Prende-os a mesma corrente  
– Férrea, lúgubre serpente –  
Nas roscas da escravidão.  
E assim zombando da morte,  
Dança a lúgubre coorte.  
Ao som do açoite... Irrisão!... [...] (Alves, 1997:217-218)

Castro Alves e Raimundo Correia, além de dialogarem com a tradição de nossa literatura, possuíam ainda mais em comum, ambos admiravam profundamente a poesia francesa, especialmente a figura de Victor Hugo, uma grande voz engajada. Se, na poética de Castro Alves, Victor Hugo foi modelo a ser emulado, na obra de Raimundo Correia aparecem mais frequentemente as homenagens e as versões.

Esse caráter grandioso da poética de ambos os brasileiros se aproxima no afã abolicionista. Em “Navio Negroiro”, a investigação da situação dos escravizados submerge também no passado no continente africano rico e repleto de luz, para logo contrastar com a miséria e infelicidade escrava enfrentada no exílio.

No trecho citado encontramos os mesmos pontos de referência que vimos desde Camões, a flora, a fauna, e demais riquezas naturais perdidas, ou impossibilitadas de serem fruídas por uma ausência, de um amor, do lar, de uma vivência anterior.

Há também diferenças, o texto de Correia é mais introspectivo, possui um sentido mais complexo de ser atingido, admite muitas possibilidades e faz a sua crítica de maneira mais implícita. Alves prefere “sobrevoar” descrevendo a cena sem qualquer piedade nos momentos mais drásticos e que possam desagradar o leitor, não oculta as mazelas cruéis que o caminho da escravidão proporcionou aos africanos, antes as destaca para gerar uma indignação e demonstrar o absurdo e desumanidade a que eram submetidos.

Enquanto em Raimundo Correia muito é “infando” ou indizível, por estarem, as origens e as manifestações da tristeza, implícitos no meandros do poema, o caso ocorre da forma oposta em Castro Alves, em que o desejo é de expor para a sociedade brasileira, em imagens fortes e vigorosas, valorizadas pela declamação, a desumanidade a que vinha se propondo o Brasil para a produção de suas riquezas.

Alves também apelou para o dogma humanista ético, moral e espiritual, que falhava ao excluir o caráter de humanidade e a possibilidade de civilização que não

fosse a européia aos povos africanos, fazendo um processo inverso, de volta ao passado, mostrando a dignidade e a história dos povos em sua terra natal, antes da submissão às arbitrariedades da escravidão. O objetivo é explicitar, constranger, denunciar, revelar. O mesmo processo é realizado de maneira mais tênue, em um tom mais profundo por Correia.

Enquanto Castro Alves representa a indignação e cobra providências urgentes contra a barbárie da escravidão, Correia investiga os interiores do escravizado, mostrando o emocional, as reminiscências do passado, os efeitos psíquicos gerados pelo exílio e os trabalhos forçados, que também permanecem na realidade brasileira após a abolição.

Melhor que apontar influências, emulações e comparar qualitativamente os poetas, é perceber que contribuíram e reelaboraram a escrita poética da tradição de exílio da literatura de língua portuguesa, dialogando, nos seus respectivos tempos e a seus modos, com os mesmos ideais, possibilitando outra vivência social, logo vindoura, ainda que fosse implantada com graves limitações.

### **Algumas conclusões**

Nosso artigo buscou pensar os interesses temáticos da poesia brasileira do final do século XIX, nos períodos denominados por parnasiano e realista de nossas letras, e no plano da História do Brasil, pensar o momento de crise e do ruir da Escravidão e do Segundo Império, com a imediata Proclamação da República. A partir desse foco, investigamos como essa poesia representou o mundo não ocidental e os viventes desse mundo, que constituíam um “outro”, uma alteridade. Passando pela discussão de conceitos como oriente e ocidente, civilização e barbárie, pavimentamos o texto pensando os lugares da mulher (de modo mais breve) e dos negros nas representações poéticas que acompanharam uma nova fase de organização do trabalho e da sociedade brasileira naquele período. Período esse que ainda era possuidor de heranças do passado colonial, mas já era repleto da vontade de erradicá-los, seja na implantação de um novo modo de organização do mundo do trabalho, onde não mais haveria lugar para a escravidão; seja na proclamação e implantação de uma nova política no país, teoricamente mais justa, equilibrada e igualitária.

Para pensar esse processo procuramos a produção literária, especificamente a poesia, anterior àquele período e discussões críticas posteriores, que comumente reproduzem as discussões centrais de seus respectivos tempos, tratando-as abertamente ou alegoricamente.

Encontramos no caso de “Banzo”, soneto criado por Raimundo Correia, a possibilidade central de discussão desses temas, ao captar e representar esse momento de transição de grupos recém introjetados da sociedade brasileira, mas que tem a sua humanidade negada ou desvalorizada. Vemos essa herança social como uma prática sombria que o mundo colonial irá legar ao Brasil Imperial no pós Independência e também à República, já na passagem para um novo século.

Após leituras, releituras e diversas contextualizações, percebemos que “Banzo” trabalha o tema da tristeza mortal das populações africanas retiradas do seu cenário e vivências originais, retiradas das paisagens natais africanas para sustentar, através do trabalho escravo, a empresa colonial ibérica e posteriormente o Brasil Império.

Essa tristeza mortal encontrada no “Banzo” é a metáfora do fracasso, do ponto de vista humano e humanístico, da empresa colonial e de suas heranças, prejudiciais a uma série de grupos sociais, em especial os negros, que vão permanecer submetidos aos mais diversos aparatos de controle, negação da cidadania, impossibilidade do exercício de seus direitos, com mínimas oportunidades e garantias de se inserir na organização política, intelectual e econômica do Brasil moderno.

Pela via da discussão literária e, em alguns momentos, histórica, verificamos que “Banzo” trata alegoricamente de um Brasil onde se verifica um liberalismo sempre incompleto, propositalmente falho e excludente. Esse processo vem a se perpetuar no decorrer de toda a história da nação, e ecoa nos dias atuais.

Como também pudemos verificar, o soneto vem a dialogar com a escrita de exílio da língua portuguesa incluindo-se numa longa tradição da poesia de modo único, engajado e original.

Logo, a percepção desses problemas no momento chave de sua origem e atualização das tradições poéticas implica em reconhecer um grande poder de compreensão e crítica da realidade, assim como de execução das convergências temáticas, metafóricas e imagéticas nos versos de “Banzo”. Todos esses fatores e entre eles alguns bastante diversos entre si, conferem à Raimundo Correia uma posição mais

central do que a atual na literatura brasileira e na poesia de língua portuguesa, assim como proporcionam ao “Banzo” o status literário de uma distinta elevação poética, ao mesmo tempo que engajada e plenamente realizada no plano artístico.

## Referências:

- ALVES, Castro. *O Navio Negreiro*. In: BANDEIRA, Manuel. Apresentação da Poesia Brasileira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ANDRADE, Mário. *O Empalhador de Passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ASSIS, Machado de. *Prefácio às Sinfonias*. In: CORREIA, Raimundo. Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. (org.) *Antologia dos Poetas Brasileiros: Poesia da Fase Parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Apresentação da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Itinerário de Pasárgada*. In: Seleta de Prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Raimundo Correia e o seu Sortilégio Verbal*. In: CORREIA, Raimundo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
- BASTOS, Augusto S. *Raimundo Correia*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CAFRE. In: *Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cafre/>> Acesso em: 11/03/2019.
- CÂMARA JR., J. MATOSO. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.
- CAMÕES, Luís V. de. *Poemas de Amor de Luís Vaz de Camões*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- COLEAR. In: *Dicio: Dicionário Online de Português*. Porto: 7 Graus, 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/colear/>>. Acesso em: 11/03/2019.
- CORREIA, Raimundo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1961.
- COSTA, Cláudio M. da. *Soneto VIII*. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/13062/viii-sonetos-este-e-o-rio-a-montanha-e-esta>>. Acesso a 17/03/2019.
- DIAS, Gonçalves. *Canção do Exílio*. In: BANDEIRA, Manuel. Apresentação da Poesia Brasileira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ESTRALAR. In: *Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/estralar/>> Acesso em: 11/03/2019.
- FARIA, Alberto. *Versos de um Artista*. In: VAL, Waldir Ribeiro do. Vida e obra de Raimundo Correia. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1980.
- FARIA, José C. *O búfalo cafre*. In: Paisagens Naturais: Vida Selvagem Animal. Disponível em: <<http://paisagensnaturais-vidaselvagemeanimal.blogspot.com/2012/05/o-bufalo-cafre.html>> Acesso em: 11/03/2019.
- FUZILAR. In: *Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/aRvE/fuzilar/>> Acesso em: 11/03/2019.

- GAMA, Luiz. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3015/luiz-gama>>. Acesso em: 11 de Mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.
- GROTA. In: *Michaelis*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/grota/>> Acesso em: 11/03/2019.
- GUARAZ. In: *Dicio*: Dicionário Online de Português. Porto: 7 Graus, 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/guaraz/>> Acesso em: 11/03/2019.
- HILL, Telênia. *O Poeta Lunar*. In: CORREIA, Raimundo. *Melhores Poemas de Raimundo Correia*. 2. ed. São Paulo: Global, 2001.
- INCUBAR. In: *Michaelis*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/incubar/>> Acesso em: 11/03/2019.
- INFANDO. In: *Michaelis*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/infando/>> Acesso em: 11/03/2019.
- JÚLIA, Francisca. *Musa Impassível I*. In: AZEVEDO, Sânzio. (sel.) *Roteiro da Poesia Brasileira: Parnasianismo*. São Paulo: Global, 2006.
- KIMORI, Lígia R. B. *Os Mestres do Passado: Mário de Andrade Lê os Parnasianos Brasileiros*. São Paulo: FFLCH-USP, 2014.
- LIMA JR., Francisco A. de C. *Profissão de Fé*. In: BANDEIRA, Manuel. (org.) *Antologia dos Poetas Brasileiros: Poesia da Fase Parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p.59.
- LIRA, Pedro. *Conceito de Poesia*. São Paulo: Ática. 1992.
- MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MONOLITO. In: *Michaelis*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/monolito/>> Acesso em: 11/03/2019.
- MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- NEFANDO. In: *Michaelis*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/nefando/>> Acesso em: 11/03/2019.
- NIMBO. In: *Dicio*: Dicionário Online de Português. Porto: 7 Graus, 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/nimbo/>> Acesso em: 11/03/2019.
- PAQUIDERME. In: *Michaelis*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/paquiderme/>> Acesso em: 11/03/2019.
- SAIBRO. In: *Michaelis*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/saibro/>> Acesso em: 11/03/2019.
- TUBA. In: *Dicionário Informal*. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/tuba/2794/>>. Acesso em: 11/03/2019.
- TUBA. In: *Michaelis*: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tuba/>> Acesso em: 11/03/2019.

VAI, Waldir R. do. *Vida e obra de Raimundo Correia*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1980.

Recebido 01/07/2019

Aprovado 24/07/2019